

## ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПИСЬМАХ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Письма Б. Л. Пастернака органично входят в единый текст творческого наследия писателя. Сквозной темой эпистолярных посланий, обращенных к родителям, сыну, близким друзьям и знакомым, видным поэтам и прозаикам XX в., становятся рассуждения автора о природе творчества и принципах поэтики, о философских основах литературы, о сущности искусства и его роли в истории и современности.

В эпистоляриях Б. Л. Пастернака, содержащих важные теоретические положения, особое место занимают общеэстетические размышления о сущности и предназначении поэзии, о ее аксиомах и законах. В письме Б. С. Кузину от 7 марта 1948 г. он пишет: «Вы должны признать, что *стихов как самоцели я не любил и не признавал никогда*. Положение, которое утверждало бы их ценность, так органически чуждо мне и я так этот взгляд отрицаю, что я даже Шекспиру и Пушкину не простил бы голого стихотворчества, если бы, кроме этого, они не были гениальными людьми, прозаиками, лицами огромных биографий и пр. и пр.». Тезис, выделенный автором курсивом, Пастернак развивает и корректирует в ответе М. Г. Ватагину, приславшему поэту свои стихи в конце 1955 г.: «Я бы не мог сказать, как Маяковский, — побольше поэтов и разных, мне это совершенно не нужно. В согласии с моим пониманием этой стороны жизни мне хотелось бы, чтобы не только их было как можно меньше, но чтобы по возможности был один, очень большой, а стихотворчества или даже поэзии, как вида занятий, пусть даже “богородо вдохновенного”, многих или для многих не существовало» [1]. В традиционное понимание извечной темы поэта и поэзии Пастернак вносит черты, свойственные собственному пониманию данной проблемы и в то же время присущие современной ему общественно-культурной парадигме.

О специфике советской поэзии и литературы в целом Пастернак говорит во многих письмах, критических статьях и выступлениях. Об одном отличительном признаке, свойственном искусству нового государства, Пастернака заставляют задуматься размышления о степени важности той роли, которую играет читатель в литературном процессе. Главное отличие новой литературы от всей предшествующей культуры Пастернак видит в том, что «она утверждена на прочных основаниях независимо от того, читают ли ее или не читают» [2]. Противопоставляя советскую литературу настоящему искусству, поэт выводит ее определение: «Это — гордое, покоящееся в себе и самодовлеющее явление, разделяющее вместе с другими государственными установлениями их незыблемость и непогрешимость» [Там же]. По Пастернаку, в задачу истинного искусства не входит «повелевать и предписывать». Его природа сложна и многоцветна, а вектор устремлен, прежде всего, в сторону читателя: «Оно робко желает быть мечтою читателя, предметом читательской жажды, и нуждается в его отзывчивом воображении не как в

дружелюбной снисходительности, а как в составном элементе, без которого не может обойтись построение художника» [2]. Между занятиями искусством и искусством как высшей точкой реализации личностного потенциала Пастернак усматривает принципиальную разницу.

Обращают на себя внимание и раздумья Пастернака об особенностях искусства первых советских десятилетий. Поэт мысленно возвращается к событиям 1917 г., в то время, когда коренной перелом произошел не только в политической сфере, но повлек за собой существенные изменения и в области художественного творчества. Писателю стала отводиться главенствующая роль в формировании общественного сознания [3], а искусство должно было стать в первую очередь общественной силой, воздействующей на массы. Пастернак полагает, что «если бы земля не заслужила катастроф и не позвала в каратели, а затем и во врачи искусство, его отношение к... художникам или поэтам было бы совсем иным» [4]. Именно в потребительском отношении к искусству, в навязывании ему социальной функции Пастернак видит настоящую причину того, почему оно «бросилось объедать художников» и «присасывается <к ним> кровососною банкой», что оборачивается либо растворением художника в пучине «тенденции», либо потерей глубинного смысла его произведения.

Поэт выступает против принуждения писателей к той или иной форме, не приемлет установки творить в русле той или иной традиции, отстаивает право художника на внутреннюю духовную свободу. «Форма минусом представлена к нам, та самая форма, которая когда-то смеялась нам таким положительным обещанием поддержки и приращения», — говорит Пастернак с сожалением. Но и в условиях жесткого догмата государственной идеологии сохраняется возможность появления оригинальных произведений: «Ведь каков бы ни был Спекторский и что бы о нем ни говорили, это пример того же закона. Ведь только путем сизифовых усилий (в 1-й части) я не даю этому глупому, социально понятному пятистопнику, уже однажды отъезавшему на Фетовой трагедии того же порядка, выесть всех моих потрохов без вычета и таким образом почти ценою судороги остаюсь при части внутренностей. Ведь дальше <...> пошло бы уже совсем бесчинное чавканье, и я бы бесследно исчез в послеобеденном благодущье нажевавшейся формы» [Там же]. Очевидно, что поэт опасается не того, что станет излишне аккуратным последователем той или иной писательской традиции, а того, что в погоне за абсолютной простотой и понятностью он, как многие поэты-современники, растеряет по дороге все то, что составляет его собственную уникальность и неповторимость. Следует заметить, что отношение Пастернака к классике, к духовной культуре прошлого остается неизменным на протяжении всего творческого пути. Стремление к «интонированию столетий», «выразительности вечного» является визитной карточкой пастернаковской поэтики.

Через всю эпистолярную прозу Пастернака лейтмотивом проходит тема искусства, творчества. Природу отношений между автором и текстом Пастернак ощущает через категорию объективности/ субъективности. В одном

из писем к М. И. Цветаевой Пастернак затрагивает глубоко волнующий его вопрос о критерии творческой объективности, присущей настоящим художникам: «А об объективности вот что. Этим термином я обозначаю неуловимое, волшебное, редкое и в высочайшей степени известное тебе чувство» [5]. Он пишет: «Субъективно то, что только *написано* тобой. Объективно то, что (из твоего) *читается* тобою или правится в гранках, как написанное *чем-то* большим, чем ты» [Там же].

В понимании этой категории Пастернак отталкивается от взглядов, изложенных им в докладе «Символизм и бессмертие» (1913) и воспроизведенных впоследствии в «Людях и положениях». Субъективность и объективность — две стороны одного целого, именуемого «содержанием искусства». Пастернак исходит из определения, что субъективность не является «свойством отдельного человека», а представляет собой «качество родовое, сверхличное», и только «родовая субъективность» способна обеспечить художнику бессмертие, т. е. «счастье существования, которое он испытал <...> может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям» [6].

Истинный художник, по Пастернаку, награжден великим даром объективности. И именно это всепоглощающее чувство не отпускает писателя ни на минуту, заставляет быть «вечно со всем этим», со своим произведением и его героями, которые, подобно пушкинской Татьяне, «самоуправничают в жизни» и принуждают быть «там, в произведении, а не в авторстве».

Мысли Пастернака об объективности находят продолжение и в одном из писем 1955 г., где об этом чувстве зрелый поэт говорит уже как о духовном начале, служащем источником творческого вдохновения и одновременно помогающем автору стать идейным выразителем поколения, полноправным участником «семейной хроники века»: «Даже в случае совершенно бессмертных, божественных текстов <...> всего важнее отбор, окончательно утвердивший эту данную строчку или страницу из сотни иных, возможных. Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а тайная побочная, никогда вначале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности сковывающая произвол автора, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей» [7]. Пастернак призывает начинающих художников слова прежде всего к укреплению той «стороны своего существования», которая должна не только обязательно входить в состав творческого замысла, но и быть изначальной предпосылкой, внутренней причиной, обусловившей появление нового произведения.

В письме М. И. Цветаевой от 27 марта 1926 г. Пастернак говорит: «Ты объективна, ты, главным образом, талантлива — *гениальна*» [8]. Употребив по отношению к поэтессе формулу «объективна — гениальна», Пастернак сам себя поправляет и делает уточняющий вывод: «Важно то, чем ты занимаешься. Важно то, что ты строишь мир, *венчающийся загадкой гениальности*» [Там же]. Не принимая ни в свой адрес, ни в адрес Цветаевой этого «галерочного, парикмахерского слова», Пастернак отказывает гению в избранный, в изначальном наделении сверхмерным дарованием. Многолет-

ние наблюдения Пастернака за природой гениального в его выступлении на III пленуме правления Союза писателей выливаются в оригинальное утверждение о том, что «гений сродни обыкновенному человеку, более того: он — крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение»[9]. В своей речи поэт с полной ответственностью заявляет: «Нет, товарищи, такого обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален» [Там же].

Свое представление о специфике взаимосвязи между автором и его произведением Пастернак формулирует в письме другу К. Г. Локсу. Его книгу «Катехизис небезразличного в искусстве» поэт устаивает самой высокой похвалы. Пытаясь убедить Локса в необходимости завершения работы над ней, Пастернак восклицает: «Вам противна книжка? Какая наивность! Вы, наверное забываете, что в каждом из нас живет отвратительный, лживый пошляк, который иногда лорнетитует нас после обеда и, подчас остроумно, критикует. <...> Черт Вам с его аристократизмом! <...> Довольно с Вас того, что этот торчащий в Вас барон ни одной строчки не написал из всех написанных Вами»[10].

В письме к сыну от 12 июля 1954 г. поэт высказывает мысль о единичности, неповторимости таланта, и в этой самой единичности, уникальности, оригинальности и кроется как раз его сокрушающая сила, воздействующая на современников и потомков. Пастернак пишет: «Например, когда какие-то годы жизни шли у меня в сопровождении Тютчева или меня сводил с ума Лермонтов, мне никогда не приходило в голову, что еще лучше бы она шла под целый хор Тютчевых или при участии десяти Лермонтовых. Напротив, я радовался их единственности и немногочисленности, а не вынужденно мирился с ней. Эта единственность требовалась мне, входила в состав моего ощущения, моего наслаждения их символической силой, их условностью, *воздействием их одних за всех других*» [11]. Поэт готов признать, что его представления об искусстве «слишком далеки от общепринятых», но при этом убеждения как Маяковского, так и Горького, в свою очередь, вызывают у Пастернака искреннее недоумение: «Ему <Маяковскому> хотелось, чтобы поэтов было “много и разных”. Мне это так же непонятно, как если бы он хотел, чтобы на земле было много солнц или у него самого было как можно больше разных сознаний. <...> А Горький считал целесообразным разводить не только цветную капусту и кроликов, но еще и молодых писателей. Отсюда и институты его имени. Это мне тоже непонятно» [Там же].

Еще в 1925 г. в своем отклике на резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» Пастернак открыто заявляет: «Главное же, я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не его равнодействующей, что связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии *напоминать* эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало» [12]. По Пастернаку, главным отличительным признаком истинного поэта или прозаика оказывается его «крайность», т. е.

способность созидать и творить нечто первичное и цельное так, чтобы «между автором и выражением не затесывались промежуточные звенья подражательства, ложной необычности и дурного вкуса, вкуса, дурного в особом смысле: вкуса, дурного тем, что есть вкус посредственности» [13]. Оттого и выражение Маяковского, произнесенное в духе советской идеологии, вызывает у Пастернака резкое неприятие, идет вразрез с его пониманием того, каким должен быть настоящий художник слова, творец художественной реальности.

В письме Пастернака Вяч. Вс. Иванову читаем: «Я бы никогда не смог сказать: “побольше поэтов хороших и разных”, потому что многочисленность занимающихся искусством есть как раз отрицательная и бедственная предпосылка для того, чтобы кто-то один, неизвестно кто, наиболее совестливый и стыдливый, испугал их множество своей единственностью и общедоступность их легких наслаждений каторжной плодотворностью своего страдания» [14]. Ту же мысль Пастернак повторяет и в письме к своему американскому переводчику Юджину М. Кейдену: «В противоположность многим, мне бы хотелось — не в буквальном смысле, конечно — чтобы поэтов было поменьше; дело не в том, много ли их, а в том, чтобы поэт был великим и настоящим, мог независимо и непосредственно передать жизнь своего времени» [15].

Одной из центральных проблем, поднимаемых как в эпистолярной прозе, так в критической эссеистике поэта, становится разработка теории реализма, причем Пастернак не просто переносит традиционную модель перехода от романтизма к реализму на новую историческую почву, а пытается выявить причины, обуславливающие закономерность подобной трансформации, одновременно предлагая собственное оригинальное видение реализма.

Из воспоминаний, изложенных в «Охранной грамоте», узнаем, что еще в самом начале творческого пути Пастернак, страстно увлеченный лирикой Маяковского, стремился избежать внешнего сходства с ним в романтической манере письма. Романтический метод письма Пастернак обозначает как «целое мировосприятие», подразумевая под ним «пониманье жизни как жизни поэта». В письме к своей немецкой корреспондентке Р. Швайцер Пастернак образно называет романтизм «искусством в вицмундире гениальности» [16], а в другом обращении к тому же адресату поэт определяет романтизм как «любование искусством самими художниками, — в то время, как творящий гений презирует искусство, являясь поклонником жизни в искусстве» [Там же].

Любопытно, что собственное творчество Пастернака, казалось бы, соотносится с его теоретическими постулатами весьма условно. В то время как всю свою литературную жизнь Пастернак стремился к «перевесу абсолютного реализма» [17], реалистическим произведением (в традиционном осмыслении этого понятия), пожалуй, можно было бы назвать его роман «Доктор Живаго», да и то с некоторыми оговорками. При этом тексты стихотворных книг Пастернака открывают нам романтический мир его поэзии. Сильное романтическое начало присуще лирическому герою как «Началь-

ной поры», так и последнего сборника «Когда разгуляется». Однако абсолютно прав В. В. Мусатов, когда говорит, что ««импрессионистическая стихия» в «Сестре моей жизни» реализму не противоречила, ибо была предельным выражением реализма в лирике»[18]. Получается довольно парадоксальная ситуация: в пастернаковской поэтике «романтический» текст оказывается одновременно текстом «реалистическим». Разгадку этой несообразности обнаруживаем в необычном толковании художественного реализма, предложенном Пастернаком в зрелые годы и нашедшем отражение в его критических статьях о Шопене, Верлене, Шекспире, грузинском поэте нового времени Николае Бараташвили, в рецензии на новый сборник стихов Анны Ахматовой и др.

По идее Пастернака, специфика реалистического текста состоит в том, что он позволяет читателю видеть в нем такие картины, которые в тексте прямо не описываются, но в силу каких-то «непреодолимых законов» становятся очевидными. Пастернак считает, что «это — черта той оригинальности, о которой говорил Пушкин в приложении к Баратынскому» [19].

В статье о Шопене критик определяет, что независимо от вида искусства понятие реализма являет собой не отдельное художественное направление, а составляет «особый градус искусства», «высшую ступень авторской точности», «решающую меру творческой детализации» [20]. Писатель задается вопросом: а что же делает художника реалистом? И тут же отвечает: «Ранняя впечатлительность в детстве, думается нам, — и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность» [Там же].

Еще одним фактором, оказывающим решительное влияние на выбор творческого метода, Пастернак считает окружающую художника обстановку, сам дух времени, принуждающий писать сообразно себе. В статье, посвященной столетней годовщине со дня рождения Поля Верлена, Пастернак соотносит лирику французского поэта с поздним творчеством Блока, Рильке, Ибсена, Чехова и определяет, что «художников этого типа окружала новая городская действительность» [21]. Критик подчеркивает, что все они писали «мазками и точками, намеками и полутонами» вовсе не потому, что объявили себя символистами, а потому, что «символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожениях» [Там же]. Как Блока, так и Верлена Пастернак уверенно называет реалистами, насыщая эту характеристику отличным от традиционного понимания смыслом. Для него оказывается не определяющим, к какому из литературных направлений относят того или иного писателя. Главное — писать честно, и именно категорию честности, правдивости изображения, выдвигает критик на роль основополагающего критерия в оценке явлений искусства. О Верлене Пас-



тернак пишет: «Как всякий большой художник, он требовал “не слов, а дела”, даже и от *искусства слова*, то есть хотел, чтобы поэзия содержала действительно пережитое или свидетельскую правду наблюдателя» [22]. Примечательно, что и при формулировании своего понимания романтизма на закате жизни Пастернак также будет исходить из его определения не как литературного течения или школы, а обозначит его как принцип, «как производное, не первоначальное, как литературу о литературе и любованье искусством самими художниками» [16].

По мнению Пастернака, именно реалистический метод письма позволяет художнику творить с опорой на уже имеющиеся образцы в мировой культуре, при этом не ограничивая себя узкими рамками канонов и догм, а впитывая и пропуская в сознание лучшие творения предшественников, что открывает художнику возможность создавать новые, оригинальные произведения в изменившихся исторических условиях и в свою очередь стать прочной основой для последующих поколений.

В статьях и заметках о Шекспире критик провозглашает идею искусства реализма как «какого-то ускользающего основания» всего лучшего, созданного в мировой художественной практике. По Пастернаку, «Шекспир остается идеалом и вершиной этого направления. Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своевольно» [23]. Употребляя по отношению к тому или иному явлению искусства слово «реализм» и все производные от него, Пастернак тем самым подчеркивает, что данный художественный факт воспринимается им как творение истинное, действительное, настоящее. Так, в письме В. Э. Мейерхольду, размышляя о шекспировском театре, он говорит: «Но давайте допустим... что Блекфрайер был *истинным* театром. Тогда, значит, он был театром *реалистическим*» [24]. Пастернак определяет «истинность» и «реалистичность» письма как понятия синонимичные и взаимообусловленные.

Следует вспомнить, что в 1930–1940-е гг., наследуя «передовые» традиции русской критики XIX в., советское литературоведение весьма активно разрабатывает теорию и историю реализма. Подобный интерес во многом был вызван страстным желанием обнаружить истоки нового художественного метода — социалистического реализма, объяснить его сущность и значение для советских писателей и читателей. Официальное понимание термина «реализм» сводилось к его толкованию как «направления, стремящегося к изображению действительности» [25]. Считалось, что реализм не позволяет художникам слова уходить в пустую «творческую игру», в мир иллюзорных фантазий, а заставляет писать правдиво, с опорой на теорию исторического материализма. Оттого и реалистическая лирика должна быть простой, избегать чрезмерной «украшенности» и метафоричности. Разумеется, что поэзия Пастернака с ее обилием метафор и слововошеств признается «особенно далекой от реализма» [26] и даже антиреалистической. Другое значение термина «реализм», характеризующее его уже как художественный метод, как творческую установку писателя на максимально правдивое постижение сущности бытия, в филологической науке станут употреблять лишь в начале

1970-х гг. [27]. К сожалению, теоретические положения Б. Пастернака, способные внести весомый вклад в изучение категории реализма как принципа письма, независимо от принадлежности художника тому или иному литературному направлению, долгое время оставались незамеченными.

Частная переписка Пастернака не только показывает новые грани Пастернака-художника, но и наряду с его критическими статьями открывает нам Пастернака-теоретика, размышляющего о природе искусства, его роли в истории и современности, основных категориях, его составляющих. Как известно, дневниковых записей Б. Л. Пастернак не вел, а потому его ежедневные ощущения, мысли, чувства выплескивались на страницы эпистолярных посланий и рассылались по всему свету. Письма Б. Пастернака обнаруживают качества, которые сам поэт считал для себя приоритетными, — непосредственность высказываний, независимость суждений, правдивость и простота их выражения. Именно это сочетание безграничной свободы и смысловой плотности сближает письма Пастернака с его стихотворными и прозаическими произведениями. В годы непримиримого противостояния различных школ и направлений по вопросу о том, что есть современная литература и какой она должна быть, Пастернак твердо убежден, что в любую эпоху художник слова должен, прежде всего, стремиться к *истинности* и *содержательности* искусства. И лишь собственные глубокие сомнения, противоречия, творческие взлеты и падения, упорный труд и постоянная работа над самим собой способны привести поэта, прозаика, художника к достижению внутренней гармонии, приблизить к созданию *вечного*.

#### Примечания

1. *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 542–543.
2. Письмо Н. Н. Асееву, 5 февраля 1953 года, Болшево // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 5. С. 508.
3. См. об этом: *Елина Е. Г.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994.
4. *Пастернак Б.* Указ. соч. Т. 5. С. 235.
5. Там же. С. 175.
6. Там же. Т. 4. С. 320.
7. Письмо М. Г. Ватагину, 15 декабря 1955 года, Москва // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 5. С. 543.
8. Дыхание лирики: Райнер Мария Рильке, Марина Цветаева, Борис Пастернак. Переписка 1926 года. М., 2000. С. 44.
9. *Пастернак Б.* Указ. соч. Т. 4. С. 638.
10. Там же. Т. 5. С. 104.
11. Там же. С. 532.
12. Там же. Т. 4. С. 619.
13. Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР в Минске // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 639.
14. *Пастернак Б.* Указ. соч. Т. 5. С. 564.
15. *Пастернак Б.* Мой взгляд на искусство. Саратов, 1990. С. 257.
16. Письмо Р. Швайцер, 14 мая 1959 г. // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 851.
17. Письмо А. А. Ахматовой, 28 июля 1940 года, Переделкино // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 5. С. 384–386.



18. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 395.
19. Пастернак Б. Великий реалист // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 407.
20. Пастернак Б. Шопен // Там же. С. 403.
21. Пастернак Б. Поль-Мари Верлен // Там же. С. 395.
22. Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 397.
23. Пастернак Б. О Шекспире // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 387.
24. Пастернак Б. Указ. соч. Т. 5. С. 240.
25. Мирский Д. Реализм // Литературная энциклопедия / Гл. ред. А. В. Луначарский. М., 1935. Т. 9. Стб. 548.
26. Там же. Стб. 556.
27. Мотылева Т. Л. Реализм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1971. Т. 6. Стб. 205.

© Боровинский М. Т.  
г. Нижний Тагил

**ЗНАКИ ВРЕМЕНИ НАЧАЛА 1930-х гг.  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. АВДЕЕНКО «Я ЛЮБЛЮ»,  
А. БОНДИНА «МОЯ ШКОЛА», А. КОРЕВАНОВОЙ «МОЯ ЖИЗНЬ»**

Начало 30-х гг. в нашей стране, по определению историков, — это «сталинская модернизация России, которая имела много общего с модернизацией начала XX в. Она тоже носила «догоняющий» характер, преследовала те же цели — ускоренно превращала Россию в великую промышленную державу» [1, с. 124].

В докладах Сталина на 16 съезде ВКП (б) восхвалялись «бешеные темпы», «скачки», ускорения планов первой пятилетки... Трудовые успехи достигались жесткой и жестокой дисциплиной, громадным напряжением человеческих возможностей, репрессиями... Но начало 30-х гг., напряженное и трагедийное, было также пассионарным, пафосным, эти годы «стали пиком использования трудового энтузиазма»: ударничество, сквозные бригады, встречный промфинплан... [Там же, с. 132].

На Урале, как и в большинстве регионов страны, изменялась социальная и культурная структура общества. Ритмы времени (их знак — время, вперед!) приводили к добровольным или вынужденным переселениям многих тысяч людей. Приток в города «раскрестьянившегося» крестьянства изменял основы культуры, население превращалось в «совокупность новых маргинальных слоев, потерявших свои традиционные ценности, не успевшие приобрести новые» [Там же, с. 144].

В социальной, духовной и, в частности, в художественно-литературной ситуации того времени утверждалась и эстетизировалась классовая природа действительности, концепция приобщения человека к смыслам и энергии нового мира. Знаки этих концепций активно проявлялись в прозе, лирике и драматургии нового времени.

Данная статья посвящена комментированию этих знаков в автобиогра-